GIULIO CAMPAGNOLA

GRAPHISCHE GESELLSCHAFT

NACHTRAG ZU
GIULIO CAMPAGNOLA

DER VIOLINSPIELER

Federzeichnung in der Sammlung der École des Beaux-Arts in Paris (Nr. 34782e. École Vénitienne. Aus den Sammlungen Richard Cosway und William Mayor stammend)

Für Giulio Campagnola sind besonders charakteristisch die Gesichtstypen, die Form der Hand mit gradlinig umrissenen, zugespitzten, zarten Fingern und die bauschigen Falten. Die ganze Gestalt hat, wie viele andere in den Werken Giulios, in Stellung und Ausdruck ausgesprochen giorgionesken Charakter. Der links skizzierte Baumstamm dagegen könnte wohl auf ein Dürerisches Vorbild zurückzuführen sein. Die eingehendere Vergleichung des anmutigen Blattes mit den bekannten Arbeiten Giulios, besonders mit dem jungen Schäfer (Nr. 8), dem Astronomen (Nr. 11) und dem Hieronymus (Nr. 15) wird die Übereinstimmung der Formen bis ins Einzelne erkennen lassen. Die Strichführung mit ihrer an vielen Stellen sehr sorgfältigen und gleichmäßigen Schichtung der Linien läßt vermuten, daß die Studie unmittelbar für die Ausführung in Kupferstich bestimmt gewesen sei.

Der Lichtdruck dieser vom Herausgeber der Veröffentlichung über Giulio Campagnola erst kürzlich aufgefundenen Zeichnung, der beifolgend den Mitgliedern der Graphischen Gesellschaft überreicht wird, soll zur Vervollständigung des in jenem Bande zusammengestellten Abbildungsmaterials dienen.

GRAPHISCHE GESELLSCHAFT

Die Mitglieder der „Graphischen Gesellschaft“ empfangen anbei die V. Veröffentlichung der Gesellschaft: **„Giulio Campagnolas** Kupferstiche und Zeichnungen“. Die außerdem noch beabsichtigte Veröffentlichung: **„Die ältesten Holzschnitte des K. Kupferstichkabinetts zu Berlin“** wird die erste Darbietung des Jahres 1908 bilden, für das ferner noch die Reproduktion des **„Exercitium super pater noster“** nach dem einzig erhaltenen Exemplare der ältesten Ausgabe in der Bibliothèque Nationale zu Paris und **„Inkunabeln der deutschen Radierung“**, herausgegeben von **Gustav Pauli**, in Aussicht genommen sind.

Der Rechnungsabschluß für 1907 wird in kurzer Zeit ausgegeben werden.

Die Mitglieder werden gebeten, den Jahresbeitrag für 1908 möglichst bald an den Vertreter der „Graphischen Gesellschaft“, Herrn Verlagsbuchhändler Bruno Cassirer, Berlin W 35, Derfflingerstraße 16, einsenden zu wollen.

Nach Drucklegung des Mitgliederverzeichnisses sind der Gesellschaft noch beigetreten:

K. Kupferstichkabinett, Christiania
R. Biblioteca Nazionale, Torino (durch Fratelli Bocca, Torino)
Herr Kapitänleutnant Kurtz, Berlin (durch Amsler & Ruthardt)
Herr Karl Walser, Berlin.

BERLIN, im März 1908.

DAS AUSFÜHRENDE KOMITEE DER GRAPHISCHEN GESELLSCHAFT.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/giuliocampagnola00kris

GRAPHISCHE GESELLSCHAFT

V. VERÖFFENTLICHUNG

GIULIO CAMPAGNOLA

KUPFERSTICHE UND ZEICHNUNGEN

22 TAFELN IN HELIOGRAVÜRE UND 5 TAFELN IN LICHTDRUCK

HERAUSGEGEBEN

VON

PAUL KRISTELLER

IN BERLIN BEI BRUNO CASSIRER

1907

DIE LICHTDRUCKE SIND VON DER KUNST-ANSTALT ALBERT FRISCH AUSGEFÜHRT WORDEN, DIE HELIOGRAVÜREN VON GEORG BÜXENSTEIN & CO. UND VON CARL SABO, DER DRUCK DER HELIOGRAVÜREN VON GEORG BÜXENSTEIN & CO., DES TEXTES VON OTTO v. HOLTEN, SÄMTLICH IN BERLIN. PAPIER AUS DER FABRIK VON GEBR. EBART SPECHTHAUSEN-BERLIN.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

GIULIO Campagnola entstammte einer sehr angesehenen Paduaner Familie. Sein Vater Girolamo hat sich durch eine Reihe von Schriften und durch seine Beziehungen zu hervorragenden Gelehrten einen Namen gemacht und sich im öffentlichen Dienste ausgezeichnet. Daß er auch Künstler gewesen sei, wird nur von späteren und ihm ferner stehenden Schriftstellern berichtet, in zeitgenössischen und heimatlichen Quellen wird er nur als Literat genannt[1]). Jedenfalls aber muß er lebhaftes Interesse für Kunst gehabt haben, da Vasari und der Anonimo Morelliano, wie sie angeben, viele Nachrichten über alte Paduaner Künstler einem Briefe Girolamos an Nicolò Leonico Tomeo entnommen haben[2]). Unsere Kenntnisse über die Person Giulios verdanken wir hauptsächlich einigen Briefen des gelehrten Veronesers Matteo Bossi, der mit Girolamo befreundet gewesen ist[3]).

Giulio ist 1482 in Padua geboren. Bossi schreibt von ihm 1495, daß er eben erst in das 13. Lebensjahr eingetreten sei. In einem einige Jahre vorher geschriebenen Briefe spricht er von dem Knaben, der kaum das dritte Lustrum begonnen habe. In einem Briefe des Michael de Placiola an Hermolao Bardelino vom 10. September 1497 wird sein Alter mit 15 Jahren angegeben[4]). Matteo Bossi weiß schon von dem wenig mehr als zehnjährigen Knaben Wunderdinge zu melden. Er rühmt seine Kenntnisse der lateinischen und griechischen Sprache, seine Begabung im Gesang und im Spiel der Laute und in der Dichtkunst, seine Fertigkeiten in der Schreibkunst, in Malerei und Plastik, die er sich wie aus sich selber angeeignet habe. In seinem Briefe an Hector Theophanius Justinopolitanus vom 1. Dezember 1495 spricht sich Bossi noch eingehender über die Talente des Dreizehnjährigen aus. Er könne nicht nur Lateinisch und Griechisch verstehen und sprechen, sondern auch Hebräisch fließend lesen; mit Stift oder Pinsel sei er imstande, jedes Bild von Mantegna oder Bellini genau zu kopieren und Personen nach dem Leben vorzüglich zu porträtieren.

Zwei Jahre später sucht ihn der Vater durch seinen Schwiegersohn Michele de' Placiola, der sich dieserhalb mit dem schon erwähnten Schreiben vom 10. September 1497 an Ermolao Bardelino wendet, als Pagen am Hofe des

---

[1]) Scardeone, De Antiquitate Urbis Patavii, Basel 1560, p. 244. Vasari III p. 628 und 639. Öfters, wenn von Girolamo Campagnola als Künstler die Rede ist, wird er mit dem Bildhauer Girolamo Campagna oder mit dem Maler Girolamo Padovano gen. dal Santo, die in Padua, der eine in der zweiten, der andere in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh., tätig waren, verwechselt. Die Schrift von Silvio de Kunert, Qualche documento e notizia su Girolamo Campagnola (Nozze Camerini-De Fabii, Padova 1905) ist mir nicht zugänglich gewesen.

[2]) Vasari III p. 384 f. u. Anonimo Morelliano, Ed. Morelli p. 6 und Anm. 10, Ed. Frizzoni p. 14.

[3]) Matthaei Bossi Epistolae familiares. Mantua, V. Bertochus 1498. 4°. Epp. Nr. 75, 86, 211.

[4]) Luzio, Archivio storico dell' Arte I (1888) p. 184. Kristeller, Andrea Mantegna, Leipzig und Berlin 1902, p. 563 f. Cerroti (Memorie p. serv. a. stor. d. incisione. Roma, 1858 p. 41 ff.) befand sich also im Irrtum, wenn er als Geburtsjahr Giulios 1478 nennt.

Markgrafen von Mantua anzubringen, hauptsächlich damit er sich hier unter Andrea Mantegnas Leitung in der Malerei vervollkommnen könne. Dies scheint aber nicht geglückt zu sein, denn schon im Anfange des Jahres 1498 (oder 1499?) finden wir Giulio am Hofe des Herzogs Ercole von Ferrara[1]). Über die weiteren Lebensumstände des Wunderkindes wissen wir nur sehr wenig. 1507 notiert der Paduaner Bartolomeo di San Vito in seinem Memoriale unter dem 14. Juni und dem 28. Dezember, daß er Giulio Campagnola, der sich damals in Venedig aufhielt, eine aquarellierte Zeichnung, Phaeton darstellend, von der Hand eines uns sonst unbekannten „Gasparo", und drei zum Abdruck bestimmte Kupferplatten, zwei mit Teilen der Trajanssäule und eine mit Medaillen-Reversen, geliehen und von ihm wieder zurückerhalten habe[2]). Endlich erfahren wir aus dem am 16. Januar 1514 (1515 unserer Zeitrechnung) abgefaßten Testamente des Aldus Manutius, daß nach dem Wunsche dieses Meisters der Druckkunst Giulio mit der Anfertigung der Majuskeln für die Kursivschrift beauftragt werden sollte[3]). Unser Künstler muß also Anfang des Jahres 1515 noch am Leben gewesen sein. Keine Belehrung geben uns die beiden Epigramme des Pamphilus Saxus über Giulio und über Girolamo, und ebenso enthält auch die Silva des Pomponius Gauricus über Girolamo nur überschwengliche Lobeserhebungen und rhetorische Spielereien[4]). Wahrscheinlich bezieht sich auf Giulio Campagnola Pietro Bembos Epigramm „De Julio Puero qui se ipsum pinxerat in tabula"[5]).

Zani hat unseren Paduaner Meister als einen Dilettanten in der Kunst geschildert. Dieser Annahme widersprechen aber die zeitgenössischen Urteile und die erhaltenen Werke des Künstlers. Vasari sagt von ihm: „dipinse, miniò e intagliò in rame molte belle cose, così in Padova come in altri luoghi." Marcantonio Michiel, der Anonimo Morelliano, erwähnt ein kleines Bildchen mit einem toten, von zwei Engeln gehaltenen Christus bei Pietro Bembo in Padua von der Hand eines Künstlers, dessen Namen er ausgelassen hat, den er aber als „gargion de Julio Campagnola, e aiutato da esso Julio in quell' opera" bezeichnet. An anderer Stelle nennt er als Verfertiger von Köpfen nach Raffael an der Decke eines Zimmers im Hause des Alvise Cornaro in Padua „Domenico Veneziano allevato da Julio Campagnola"[6]). Wenn Giulio Schüler und Gehilfen gehabt hat, wird man ihn kaum für einen bloßen Dilettanten halten können. So wird man auch den Auftrag, die Majuskeln für seine Kursivschrift zu schneiden, den der künstlerisch sicher nicht anspruchslose Aldus Manutius ihm in seinem Testamente zugedacht hat, gewiß nicht als eine Aufgabe für einen Kunstliebhaber ansehen dürfen. Wenn Giulio vielleicht auch als Knabe die Anfänge der Kunst autodidaktisch sich angeeignet hat, so kommt doch der Wunsch

[1]) Brief Bossis an Girolamo Campagnola vom 16. Februar 1498 (venezianischen Stils? dann also 1499 nach unserer Rechnung).

[2]) Silvio de Kunert im Bollettino del Museo Civico di Padova 1907. p. 6.

[3]) Carlo Castellani, La Stampa in Venezia, Venedig 1889 p. 99.

[4]) Pamphili Saxi Epigrammatum libri IV etc., Brixie 1499. — Pomponii Gaurici Neapol. Elegiae etc., Venedig, Aldus 1526. Die Stellen sind angeführt von Zani, Encicl. metod. I, V p. 330 ff. — Mit dem „Julius", der nach Gauricus (De Sculptura, ed. Brockhaus, Leipzig 1886, p. 83 ff. u. 138) „Palladiam illam Mantenii nostri turbam Caesareosque triumphos tam bellissime sit imitatus" kann unser Künstler wohl kaum gemeint sein, weil Gauricus hinzufügt: „Num alius quispiam picturae ignarus idem effecisset", was er von Giulio Campagnola schwerlich gesagt haben kann.

[5]) Petri Bembi Opera, Basilea 1556. III p. 187. Zani, Encicl. I, V p. 333. Es muß damals aber auch noch andere Künstler mit dem Namen Giulio gegeben haben, wie ein anderes Epigramm Bembos „Ad Julium Pictorem Laudensem" (aus Lodi) beweist. Höchst zweifelhaft ist es, ob das Epigramm des Cynthius Johannes Baptista Gyraldus „De Julo Sculptore" (in Gherus, Delitiae Poet. Ital. [1608] I p. 1244 und bei Zani a. a. O.) an unseren Künstler gerichtet sei, da Giraldo erst 1504 in Ferrara geboren ist.

[6]) Anonimo Morelliano, Ed. Frizzoni p. 19 und 23. Der hier genannte Domenico Veneziano ist wohl nicht identisch mit Domenico Campagnola, der ja Paduaner war.

nach einem geregelten Unterrichte bei einem großen Meister in dem Briefe seines Schwagers Placiola zum Ausdrucke. Die vielfältigen Beziehungen seiner Familie werden ihn auch ohne Zweifel mit tüchtigen Künstlern in nahe Berührung gebracht haben, von denen der empfängliche und talentvolle Knabe genug lernen konnte. Jedenfalls lassen schon die Nachrichten über Giulio deutlich erkennen, daß seine vornehmste und wesentlichste Beschäftigung in der Pflege der bildenden Künste bestanden hat. Literarische und gelehrte Studien und die Musik hat damals kein Künstler vernachlässigt, der aus wohlhabender und gebildeter Familie hervorging, und dessen Neigungen sich nicht auf das Technische seines Faches beschränkten.

Nur als Meister des Grabstichels ist Giulio Campagnola für uns eine lebendige Künstlergestalt geblieben. Außer einigen Zeichnungen sind seine Kupferstiche das einzige, was sich von seinen Werken, die nicht gering an Zahl gewesen zu sein scheinen, bis auf unsere Tage erhalten hat oder wenigstens bis jetzt sich hat nachweisen lassen.[1]) Die großen Verschiedenheiten nicht nur in der technischen Behandlung seiner Stiche, sondern auch in der Formgebung und im künstlerischen Charakter der Darstellungen zeigen uns Campagnola als einen Meister, der auf der Grenzscheide zweier Epochen steht, der aus dem strengen quattrocentistischen Stil schnell den Übergang in die Vorstellungskreise und in die Formauffassung der reifen und freien Kunst der beginnenden Hochrenaissance findet; freilich wohl mehr durch Anlehnung und durch Nachahmung als durch eigene Kraft. Giulio arbeitet nicht nur eklektisch, sondern oft sogar kompilatorisch. Eine Gestalt von mantegnesker Herbigkeit steht in einer Umgebung von echt venezianischer, giorgionesker Form und Stimmung, antikisierenden, weich und farbig modellierten Bildungen müssen Landschaften nach Dürer als Hintergrund dienen. Er kopiert Dürer und arbeitet einen Stich des kleinlichen, steifen Ludwig Krug ganz in seiner Technik um und verbindet Figuren, die er Giorgione entlehnt, mit Landschaftsbildern eigenen Stils. Der Einfluß Giorgiones ist bei weitem das stärkste, ja das maßgebende Element in Campagnolas Kunst. Das Miniaturbildchen auf Ziegenhaut von der Hand Giulios „una nuda tratta de Zorzi (Giorgione), stesa e volta", das der Anonimo Morelliano bei Pietro Bembo in Padua sah,[2]) erinnert unmittelbar an den Kupferstich (Nr. 13); in der heiligen Genovefa der Sammlung Liechtenstein (Nr. 19) ist die Gestalt der Heiligen ebenfalls einem Werke Giorgiones, dem Konzert im Louvre, das freilich neuerdings von mehreren Seiten dem Meister abgestritten wird, entlehnt. Auch viele andere Stiche Giulios lassen in einzelnen Motiven, in der Landschaft und in der ganzen Stimmung die engste Verwandtschaft mit der Kunst Giorgiones erkennen. Wenn wir aber nach dem urteilen, was uns von Giorgione erhalten ist, dann scheint Campagnola neben dem großen Maler doch seine besondere Eigenart zu behaupten. Wir wissen freilich nicht, was er verlorenen Gemälden und Zeichnungen, was er anderen vergessenen Künstlern entlehnt haben mag, so isoliert, wie sie sich uns heute darbietet, läßt seine Kunst aber doch eigentümliche Nebentöne des vollen giorgionesken Akkordes erklingen, sie zeigt einen Meister, der jene Anregungen auf seine Weise individuell und reizvoll auszuspinnen gewußt hat. Vielleicht darf man daraus folgern, daß er doch selbständiger empfunden, gesehen und gestaltet hat, als man nach den zahlreichen Kopien und Entlehnungen in seinem Werke vermuten möchte.

---

[1]) Die Kupferstiche Giulio Campagnolas sind außer von Bartsch (Peintre-graveur XIII p. 368 ff.) und von Passavant (Peintre-graveur V p. 162 ff.) besonders eingehend von Galichon (Gazette des Beaux-Arts 1862 [XIII] p. 332 ff.) beschrieben worden.

[2]) Ed. Frizzoni p. 19.

Campagnola ist ein echt venezianischer Künstler. Dramatischen Schilderungen geht er aus dem Wege und zeigt selbst in der Komposition bewegter Figuren wenig Geschick. Er will nicht bestimmte Ereignisse oder auch nur bestimmte Personen darstellen, seine Absicht geht vielmehr dahin, durch seine Gestalten, deren Unbestimmtheit und Zuständlichkeit ihre Deutung der freien Phantasie überläßt, in dem Beschauer poetische Stimmungen zu erregen. Die Umgebung, die tote und die belebte Natur, alles Beiwerk, Beleuchtung und Tönung sollen mitwirken, diese Eindrücke zu isolieren und zu steigern. Es ist deshalb ein recht mißliches Unterfangen, die Gegenstände solcher Bilder, wie vor allem die Giorgiones und des jungen Tizian, deren Werke den Höhepunkt dieser Geistesrichtung in der venezianischen Malerei bezeichnen, deuten zu wollen. Auch Giovanni Bellini hat sich energisch gegen historische Aufgaben gesträubt und der Markgräfin Isabella d'Este sagen lassen, daß er anstatt des ihm vorgeschriebenen allegorischen Gegenstandes „farà una fantasia a suo modo“[1]). Pietro Bembo schreibt in derselben Angelegenheit an Isabella: „Il Bellini . . . ha piacere che molto signati termini non si diano al suo stile, uso come dice di sempre vagare a sua voglia nelle pitture“[2]). Daß die Schriftsteller schon der nächsten Generation oft um bestimmte Namen für derartige Werke in Verlegenheit waren, sollte uns doch wohl zur größten Vorsicht bei unseren Deutungsversuchen mahnen[3]). Außer anderen Umständen war es besonders der überwältigend eindringende Klassizismus, der diesen Träumereien bald ein kühles Ende bereitet hat.

In Campagnolas Stichen bilden meist Allegorien allgemeinsten Charakters den Inhalt oder vielmehr den Vorwand für die Darstellung. Selbst in den Blättern religiösen Gegenstandes ist der Stimmungsgehalt ganz auffällig, besonders stark durch die Landschaft, hervorgehoben. In dem Stich Christus und die Samariterin (Nr. 2) sind die beiden Figuren so weit auseinandergerückt offenbar, um das friedvolle Lagunenbild voll zur Geltung kommen zu lassen. Die Landschaft, die dem heiligen Hieronymus (Nr. 15) als Hintergrund dient, drängt sich durch ihren Ton und ihren Reichtum an mannigfaltigen Motiven sogar so stark vor, daß sie der Hauptfigur in ihrer beschaulichen Ruhe Abbruch tut. Vielleicht ist dieses Blatt aber nicht von Giulio selber vollendet worden. Ganz klar ist die allegorische Bedeutung des nachdenkenden Jünglings (Nr. 10) und der beiden nackten Frauen nach Ludwig Krug (Nr. 17); es ist der Gegensatz zwischen frischem Leben, blühender Jugend und dem drohenden Tode. Voll Schwermut blickt der junge Schäfer (Nr. 8) auf den traurigen Greis, der zu seinen Füßen am Boden liegt. Ein ähnlicher melancholischer Gedanke liegt wohl auch dem „Astrologen“ (Nr. 11) zu Grunde. Über die Grenzen der Zeit und des Erkennens forschend hinauszudringen, den geheimnisvollen Zusammenhang der Sterne und der Zahlen mit den Geschicken der Menschen ergründen zu wollen, statt froh und leichten Sinnes die Freuden des Lebens zu genießen, ist die Art des melancholischen Geblütes, des Greises hier und des gelehrten, heiligen Einsiedlers Hieronymus, wie jenes Jünglings, der den Totenschädel betrachtet. Emblematischen Charakter hat das feine Blättchen mit dem an einen Baum gebundenen Hirsch (Nr. 14). Die Anregung für seine Verwendung als Sinnbild haben wir wohl in Petrarcas Versen zu suchen[4]). Weniger sicher ist es, ob der Künstler mit

[1]) Brief Lorenzos da Pavia an Isabella vom 10. Sept. 1502. S. Arch. stor. Veneto XIII (1877) p. 371.

[2]) Brief Bembos an Isabella vom 1. Jan. 1505 (1506). S. D'Arco, Arti ed artefici di Mantova 1857, II p. 57.

[3]) S. z. B. Vasari IV p. 96.

[4]) S. Ruscelli. Le Imprese illustri. Venezia 1566, p. 323 ff. — Vor Lucrezia Gonzaga hat auch die Markgräfin Barbara von Mantua eine Hirschkuh als Emblem geführt. S. Hohenzollernjahrbuch III (1889) p. 78.

dem liegenden alten Hirten (Nr. 12), mit dem Kinde mit drei Katzen (Nr. 7) und mit der schlafenden Frau (Nr. 13) allegorische Nebengedanken verbunden habe. Für die Landschaft (Nr. 9), der Domenico Campagnola später das heitere Musikantenquartett hinzugefügt hat, war von Giulio, wie die Zeichnung im Louvre (s. Taf. XXIII) beweist, eine Staffierung ganz anderer Stimmung geplant. Art und Tun der beiden Männer, die, der eine mit einem Buche und einem Gefäße, im Schatten am Waldesrande sitzen, läßt sich kaum erraten, aber ihr Gespräch scheint sich um ernste Dinge zu bewegen.

Aus der vergleichenden Betrachtung ihrer technischen Ausführung lassen sich ziemlich sichere Anhaltspunkte für eine chronologische Anordnung der Stiche Campagnolas gewinnen. Als seine früheste, uns erhaltene Arbeit dürfen wir den Tobias mit dem Engel (Nr. 1) ansehen, weil der Künstler hier, während er in der Landschaft sich auch in der Technik seinem Vorbilde Dürer anzupassen sucht, die Figuren noch in der Art der Mantegnaschule mit gleichlaufenden, geraden, schräg gestellten Strichlagen schraffiert, wie Zoan Andrea und Giovan Antonio da Brescia sie zu verwenden pflegen. Giulio hat diese Technik an der Hand Dürers schnell überwunden und sie auch in diesem Blatte so wenig auffällig hervortreten lassen, daß sie kaum bemerkt worden ist. In einzelnen Teilen, besonders an den Armen und dem Kopf des Engels, hat er sogar schon hier begonnen, mit kräftigeren, gerundeten, den Körperformen folgenden Linien zu modellieren.

Seine eigentümliche, persönliche Technik beginnt Campagnola schon im Saturn (Nr. 5), der ebenfalls zu seinen frühesten Arbeiten gehören muß, zu entwickeln. Die Landschaft ist auch hier nach Dürer (B. 93 u. 80) kopiert, die Stelle, die in Dürers Stich die Figuren einnehmen, ist nur dürftig und wenig geschickt durch Bodenschraffierung ausgefüllt. In der Behandlung des nackten Körpers und der Gewandung versucht Giulio aber schon eine weiche, tonige Modellierung, noch nicht durch gerundete, den Formen sich anschmiegende Strichgruppen, sondern durch ganz enge und feine, zu Farbflächen zusammenfließende und nach dem Licht zart verlaufende Schraffierungen. Die Flächen wirken noch platt und steif, aber die Absicht, von dem Schematismus der Mantegnaschule zu einer runden, weichen und farbenreichen Modellierung zu gelangen, wird schon ganz deutlich. Die gleiche technische Behandlung, die uns neben Übereinstimmungen in den Körperformen und in den Gewandfalten berechtigt, diesen Stich Campagnola zuzuschreiben, zeigt die Leda (Nr. 16). Wir haben auch hier noch das System der Schraffierung durch tonbildende Massen gerader, ganz feiner und enger Striche. Man muß gestehen, daß ohne die Kenntnis des voll bezeichneten Saturn die Leda nicht leicht als ein Werk unseres Stechers zu erkennen ist. Passavant, der allein (V. p. 61 n. 36) das Blatt beschreibt, hat sich aber mit seiner Zuweisung an Robetta allzu arg vergriffen. Die Landschaft hat hier einen von allen anderen Stichen Campagnolas abweichenden Charakter. Sie ist weder Dürerisch noch venezianisch, erinnert vielmehr von ungefähr an ein Stadtbild, wie es Rom in der Gegend des Ponte Sisto mit dem Gianicolo im Hintergrunde damals gewährt haben mag. Giulio hat vielleicht eine Zeichnung, die ein befreundeter Künstler aus Rom heimgebracht hatte, hierfür benutzt. Dem Saturn gegenüber bezeichnet die Leda einen technischen Fortschritt[1]).

Etwa gleichzeitig mit diesen Blättern werden die Kopien nach Dürer entstanden sein, die Genovefa (Nr. 4), die Kopie nach der Landschaft aus der Amymone (Nr. 18) und der Ganymed mit der Landschaft nach Dürer (Nr. 6). Der Ganymed

[1]) Mit dem Saturn und der Leda hat der von Bartsch (Nr. 472) Marcanton, von Mariette (Abécédario IV p. 25) Agostino Veneziano zugeschriebene Stich nach dem die Hosen anziehenden Alten aus Michelangelos Karton sehr große Ähnlichkeit. Er steht jedenfalls technisch in engster Beziehung zu Campagnola und ist wahrscheinlich von einem seiner Nachahmer und Kopisten ausgeführt worden.

ist recht ungeschickt komponiert, der Knabe zwar nicht ohne Anmut, der Adler aber von fast erschreckender Plumpheit der Form und der Bewegung. Technisch hat dieser Stich noch viel Verwandtschaft mit dem Saturn. Bemerkenswert ist in diesen Blättern nach Dürer die Vorliebe für die Verwendung punktartiger Strichelchen in den Halbschatten und die Weichheit der Tonbildung.

Auch die Form der Bezeichnung läßt diese bisher aufgeführten Kupferstiche Campagnolas als zusammengehörig erscheinen. Der Tobias ist bezeichnet: „Julius Camp. Pat. F.“, Saturn, Genovefa und Ganymed tragen alle drei die Namensaufschrift in der klassizistischen Fassung: „Julius Campagnola Antenoreus“. Von den übrigen Arbeiten Giulios sind nur zwei, der Hirsch (Nr. 14) und Johannes der Täufer (Nr. 3) mit dem vollen Namen, aber beide Male ohne Heimatsangabe, signiert, ein drittes Blatt, der alte Hirte (Nr. 12), nur mit dem Monogramm aus I und C. Alle anderen späteren Stiche Campagnolas, und darunter seine vorzüglichsten und charakteristischsten Werke, sind gar nicht bezeichnet, während jene frühen Blätter, mit Ausnahme der Leda und vielleicht auch des Fragmentes mit der Landschaft aus der Amymone, den vollen Namen des Künstlers aufweisen.

Im Gegensatze zu diesen frühesten Stichen sind alle anderen Blätter Campagnolas mit Landschaften durchaus venezianischen Charakters ausgestattet. Auch im Gegenständlichen, in den Formen und in der Technik prägt sich immer schärfer die venezianische Eigenart des Künstlers aus, der nun wie in der Form so auch in der Technik den Einfluß des deutschen Vorbildes vollständig überwunden hat. An die Spitze einer neuen Gruppe von Stichen Campagnolas darf man wohl den Jüngling, der einen Totenschädel betrachtet (Nr. 10), stellen. Die Landschaft mit der Stadtvedute hinter den Erhebungen des noch schwer und grobflächig wiedergegebenen Bodens ist ganz venezianisch, die herabhängenden Zweigchen mit dünnem, zitterndem Laub deuten schon einen feinen giorgionesken Effekt an, dem der Stecher in seinen späteren Blättern viel Wirkung abzugewinnen verstanden hat. Die Technik benutzt noch die alten Mittel, ganz dünne, enge, meist gerade Schraffierungen; der Künstler hat aber dadurch, daß er sie in den großen Flächen sehr lang bildet, durch Kreuzlagen verstärkt und ganz zart in das Licht überleitet, und besonders dadurch, daß er die Umrißlinien fast vollständig in den umgebenden Schatten verschwinden läßt, sehr weiche und farbenreiche, die Flächen belebende Töne zu gewinnen gewußt. Die Plastik der Körper wird nur wenig betont, ihre schattenähnliche Begrenzung hebt die offenbar beabsichtigte melancholische Stimmung des Bildes. Die Verwandtschaft dieses Stiches mit der Leda erkennt man, abgesehen von der Technik, auch in der Form und im Ausdrucke der Köpfe. Mit dem nachdenklichen Jüngling kann die unvollendete Landschaft mit den musizierenden Hirten (Nr. 9), in der die Figurengruppe von Domenico hinzugefügt worden ist, zusammengestellt werden. Ob Campagnola diese Platte nicht vollendet hat, weil ihm die Erkenntnis der Schwäche der Komposition, wie er sie nach der erhaltenen Zeichnung (s. Tf. XXIII) beabsichtigt hatte, besonders das Mißverhältnis der Figuren zur Landschaft, die Arbeit verleidete, oder weil die Technik der ausgeführten Teile durch neue Versuche vor der Fertigstellung schon überholt war, oder ob andere, äußere Umstände ihn an der Ausführung gehindert haben, können wir nicht mehr feststellen. Sicher aber darf der Stich nicht etwa als seine letzte, unvollendet hinterlassene Arbeit angesehen werden; er gehört ohne Zweifel nicht zu den späten Werken des Meisters. Viele andere seiner Stiche gehen in der Feinheit der Zeichnung und in der Verwendung der technischen Mittel und Effekte weit über die Landschaft mit den musizierenden Hirten hinaus. Die Behandlung des Bodens ist der in dem nachdenklichen

Jüngling ganz ähnlich und noch sehr hart und fleckig, ebenso wie die Beleuchtung der Gebäude auf beiden Stichen. Übrigens ist ja auch die Platte zum Johannes erst lange nach Giulios Tode zum Abdruck gekommen. In der Zeichnung der Büsche bemerken wir aber hier zum ersten Male eine Campagnola ganz eigentümliche Manier, den zackigen, scharfen Gesamtumriß der Zweiggruppen mit geraden, engen Schraffierungslinien auszufüllen; die Äste leuchten wie bei Giorgione unter dem Laub hell aus dem Schatten heraus. Giulio hat diese merkwürdige, flächige Art des Baumschlags, die man bereits in der Zeichnung zu dem Stiche beobachten kann, später sehr geschickt weitergebildet, aber auch hier schon bemerkenswert feine und starke Licht- und Farbenkontraste damit erzielt.

Zu einer vollständigen Umbildung seiner Technik wird Campagnola nun durch die Verwendung der Punktiermanier für den Kupferstich geführt, die als sein persönliches Verdienst angesehen werden darf. Die Technik, mit dem Punzen und dem Hammer Gruppen von Punkten zur Verzierung in das Metall einzuschlagen, ist von den Goldschmieden seit dem Altertum immer geübt worden. Wenn Giulio von Aldus Manutius mit der Ausführung seiner wichtigsten Drucktype betraut worden ist, muß er mit den subtilsten Arbeiten der Metallbehandlung intim vertraut gewesen sein. Bei einem Maler der Renaissance braucht uns das natürlich nicht in Erstaunen zu setzen. Seine Geschicklichkeit in jener Technik mag ihm die Anregung gegeben haben, durch Punktierarbeit die Weichheit und Zartheit, die Verbindung der Striche zu farbigen Flächen, die er seinem Kunstcharakter gemäß hauptsächlich erstrebte, zu erreichen. Wir können die Entwickelung dieser Punktiertechnik in einer Reihe von Stichen Campagnolas Schritt für Schritt verfolgen und sind — abgesehen von anderen, stilistischen Erwägungen — wohl berechtigt, seine Werke nach diesem Gesichtspunkte chronologisch zu ordnen und also die Stiche ohne Punktierarbeit in die erste Zeit seiner Tätigkeit als Stecher zu setzen.

Die ersten erhaltenen Versuche Giulios, die Punktiermanier für den Kupferstich zu verwenden, können wir in dem alten Hirten (Nr. 12) und in dem Astrologen (Nr. 11) beobachten. Die Wirkung der Schatten ist im alten Hirten noch wesentlich durch die Massen enger, gleichlaufender Schraffierungen bedingt, die aber hier schon eine weichere Rundung und eine etwas klarere, kräftigere Behandlung der einzelnen Linie erkennen lassen. Im Boden und im Kopf des Alten sind nun hier einzelne Stellen mit Punkten überarbeitet, die die Linien zu zarteren Tönen verbinden sollen. Sehr reizvoll sind in dieser kleinen Idylle, die aus der Stimmung einer Virgilschen Ekloge entstanden zu sein scheint, die dünnbelaubten Bäumchen, die sich wie in Giorgiones Bildern zart und scharf, lichtdurchlassend von dem hellen Grunde abheben. Einen andern Effekt hat der Stecher hier durch das dichte Büschel hohen Grases, in dem Schaf und Ziege weiden, versucht. Wie in fast allen Stichen Giulios sind auch hier einzelne ganz fein und stimmungsvoll wiedergegebene Naturbilder ohne rechten Zusammenhang nebeneinander gestellt. Ein bisher unbeachtet gebliebener erster Zustand des Astrologen (Nr. 11) im Kupferstichkabinett zu Berlin (s. Tf. XII) zeigt uns die Liniengravierung vor der Überarbeitung in Punktiermanier. Schon diese Linienarbeit unterscheidet sich wesentlich von der Technik der früheren Stiche Campagnolas. Das Studium Dürers hat ihn eine neue Ökonomie der Linie gelehrt und ihn zu einem ganz neuen technischen System geführt. Er modelliert nun die Körper, abgesehen von einzelnen ganz tiefen Schattenpartien, nicht mehr mit Massen enger, gerader Striche, sondern mit einzelnen, weiter gestellten, klaren und festen Taillen, die sich der Form anschmiegen. Charakteristisch für Campagnolas malerische Tendenz ist das Vorherrschen der

Parallelrichtung, die nur sehr selten durch Kreuzschraffierungen unterbrochen wird, und die wellenförmige Bewegung der langen Strichzüge. Der Fluß der Taillen und ihr zarter Übergang in das Licht gibt den Formen große Weichheit, die Saftigkeit der tiefen Schatten, ihr starker Gegensatz zum Licht und besonders die sehr scharfe Zeichnung der Umrisse gibt ihnen Gestalt und Farbe. Der Astrolog ist im ersten Zustande eine der vorzüglichsten Arbeiten Campagnolas, die im zweiten Zustande durch die nachträgliche, ursprünglich wohl gar nicht beabsichtigte Hinzufügung der Punkte am Boden, in den Bäumen und im Kopfe des Mannes nicht gewonnen hat.

Trotzdem ist Campagnola auf diesem Wege weitergegangen. Er hat von nun an aber die Punktierarbeit nicht mehr wie in dem alten Hirten und in dem Astrologen nur an einzelnen Stellen als Zutat, nachdem die beabsichtigten Wirkungen durch die Liniengravierung eigentlich schon erreicht waren, verwendet, sondern in den späteren Stichen einen wesentlichen Teil der Modellierung und Tönung von vornherein dieser Technik vorbehalten. Wie er schon bei der Vorbereitung durch die Liniengravierung auf die Punktierarbeiten Rücksicht genommen hat, zeigt besonders deutlich der erste Zustand des jungen Hirten (Nr. 8), der im Gegensatze zu dem ersten Zustande des Astrologen ohne stärkere Schattenkontraste ganz licht mit wenigen dünnen und weiten Taillen angelegt ist. Erst die eingehämmerten Punkte füllen die Schatten auf und erzeugen die samtartigen Tiefen und die feinen Übergänge zum Licht, die ganze malerische Stimmung. Im Christus mit der Samariterin (Nr. 2) ist die wundervolle Lagunenlandschaft des Hintergrundes noch ganz mit Linien ausgeführt, im Vordergrunde aber fast alles mit Punktierarbeit bedeckt. Ein Abdruck dieser Platte vor der Punktarbeit würde vielleicht zeigen, daß sie noch vor dem jungen Hirten anzusetzen sei.

Dem Astrologen steht im Typus des Kopfes und in der Zeichnung der Hände, der Falten und des Bodens der heilige Hieronymus (Nr. 15) ganz nahe, die technische Ausführung der Schraffierungen und des Hintergrundes lassen aber vermuten, daß dieser von Campagnola angelegte Stich von anderer Hand fertiggestellt worden sei. Die, wie es scheint, von Giulio nur erst zart angedeuteten Umrisse sind zum Teil grob aufgestochen, einzelne Flächen mit geradlinigen, eckigen Schraffierungen gefüllt worden. Wahrscheinlich hatte Campagnola diese Platte in ähnlicher Weise auszuführen geplant wie den jungen Hirten und die Samariterin.

Die Konsequenz seines technischen Verfahrens führt Campagnola aber noch einen Schritt weiter. In seinen letzten Werken gewinnt die Punktiertechnik vollkommen das Übergewicht über die Linienarbeit, die fast nur noch, und auch hier ganz diskret, in der Zeichnung der Umrisse zur Anwendung kommt. Eine Übergangsstufe bildet der Johannes der Täufer (Nr. 3), Campagnolas umfangreichste Arbeit. In der Figur des Heiligen ist die Modellierung mit Punkten durchgeführt, die Umrißlinien sind aber mit großer Schärfe eingegraben; in der Landschaft dagegen sind, mit Ausnahme einiger Striche vorn am Boden, alle Formen und auch die Umrisse ausschließlich durch Punkte hervorgebracht. Der Gegensatz der metallisch scharf durchmodellierten, statuenhaften Gestalt mantegnesken Charakters zu den weich vertriebenen Formen, den zarten duftigen Tönen der Landschaft, die ihr als Hintergrund dient, ist offenbar beabsichtigt und in der Tat sehr reizvoll. Auch in dem Kinde mit den drei Katzen (Nr. 7) sind die Umrißlinien tief und scharf eingestochen, die Punktierarbeit verdichtet sich in den Schatten zu tiefen Tönen. Die Zeichnung ist dürftig, der Gegenstand aber für die Zeit nicht uninteressant. Ein neues technisches Kunststück, man darf hier aber auch sagen, ein Stück Kunst, hat Campagnola in dem liegenden Hirsch

(Nr. 14), einem seiner feinsten und technisch vollendetsten Werke, fertiggebracht. Eine eigentümliche metallische Glätte und Schärfe der Formenumgrenzungen verbindet sich mit der größten Zartheit der Schattenbildung. Die ziemlich dicken Umrißlinien scheinen wie die Schatten aus Punkten zusammengesetzt zu sein; sie wirken hier kaum mehr als Linien, vielmehr als die Licht absorbierenden Ränder der scharf ziselierten Flächen einer Bronze. Den Baumschlag, der durch die Punktierarbeit gegenüber den früheren Stichen, z. B. der Landschaft mit den musizierenden Hirten, viel leichter und duftiger geworden ist, aber doch immer etwas manieriert bleibt, hat Campagnola in diesem Blatte ganz besonders delikat und reich im Umriß und in den Tonabstufungen behandelt.

Als vermutlich späteste Arbeiten Giulios schließen sich diesen Stichen die beiden nackten Frauen (Nr. 17) und die nackte schlafende Frau (Nr. 13) an. In dem letzteren Blatte ist überhaupt keine einzige bestimmte Linie mehr erkennbar, alles scheint vollständig und allein mit Punktierarbeit ausgeführt zu sein. In der Technik und in der Modellierung der Formen ist es vielleicht die vorzüglichste Leistung unseres Meisters.

Eine Anzahl von Kupferstichen ist Campagnola irrtümlich zugeschrieben worden. Die Geburt Christi (Bartsch 1) verdankt diese Ehre nur der falschen Deutung des Monogrammes, mit dem sie bezeichnet ist. Passavant hat dieses Blatt und ein verwandtes, ähnlich signiertes, die heilige Odilia (Bartsch XV p. 53 n. 1, Passavant V p. 162 n. 2), vermutungsweise für Werke des Girolamo Campagnola, der uns aber als Künstler gänzlich unbekannt ist, ausgeben wollen. Passavant hat Giulio ferner zwei Stiche, einen weidenden Hirsch (Pass. 16) und ein liegendes Reh (Pass. 17), zugewiesen, die jedoch Arbeiten eines mailändischen Stechers sind[1]). Der von Passavant unter Nr. 14 im Werke Giulios beschriebene Stich, in dem Tiere aus Dürers Adam und Eva und aus dem Eustachius mit einem Gebäude nach Giulios Astrologen (Nr. 11) zusammengestellt sind, ist der zweite Zustand eines im ersten Zustande voll bezeichneten Blattes von Agostino Veneziano (Bartsch 414, Pass. 87). Die Namensbezeichnung Agostinos ist nur später entfernt worden. Mit Campagnola haben überhaupt nichts zu tun die zwei liegenden Frauen mit einer Statuette der Victoria (Pass. V p. 21 n. 34) und die Leda des Hamburger Kabinetts, die im Katalog dieser Sammlung und auch von Wessely (Repertorium V [1882] p. 45) Giulio zugeschrieben werden. Eine Landschaft mit Gebäuden, die von Weigel (Kabinett Detmold, Hannover Nr. 719), von Nagler (Monogr. II, 209 n. 14) und von Wessely (Repertorium V [1882] p. 45) erwähnt wird, und von der sich Abdrücke in London und in Berlin befinden, darf sicher weder als ein Werk Giulios noch als eine Arbeit Domenicos, dem Passavant (Nr. 24) sie zuschreibt, angesehen werden.

Nur ein einziger unter den Stichen Campagnolas ist datiert. Die Zahl 1509 auf dem Globus, mit dem der Astrologe (Nr. 11) beschäftigt ist, dürfen wir um so unbedenklicher als das Jahr der Entstehung der Arbeit ansehen, als die Zahl im dritten Zustande in 1569, in der Kopie von Agostino Veneziano in 1514 und in der Holzschnittnachbildung in 1519 umgeändert worden ist. Nach der chronologischen Reihenfolge, die oben auf Grund der technischen Entwicklung aufgestellt worden ist, steht der Astrologe etwa in der Mitte zwischen den ältesten Arbeiten, die sich als früh auch dadurch erweisen, daß sie von Dürers Stichen nur die sicher vor 1500 entstandenen benutzen, und den späteren, in denen die Punktierarbeit vorwiegt. Campagnola mag seine Tätigkeit um 1495 begonnen haben, als ihm die Blätter Mantegnas und seiner Schüler zu Gesicht kamen, und

[1]) S. Galichon, Gaz. d. Beaux-Arts 1865, XVIII p. 551.

als die ersten Werke Dürers in Italien verbreitet wurden. Die weitere Entwicklung seiner Technik nach dem Astrologen nötigt zu der Annahme, daß er seine Versuche noch eine ganze Reihe von Jahren nach 1509 fortgesetzt habe. Die beiden datierten Stiche Ludwig Krugs stammen aus dem Jahre 1516, Campagnolas Kopie nach einem Blatte dieses Meisters, die zu seinen spätesten Werken gehören muß, wird deshalb frühestens etwa um diese Zeit entstanden sein.

Die Werke keines italienischen Kupferstechers jener Zeit sind so viel kopiert worden wie die Campagnolas. Gewiß waren es in erster Linie die gefälligen und dem Geschmack der Zeit entsprechenden Gegenstände, die zur Nachahmung lockten, nicht weniger aber wohl auch die technische Geschicklichkeit der Ausführung und ihr Reichtum an ganz neuen und eigenartig wirkenden Ausdrucksmitteln. Unter den Kopisten Campagnolas ist an erster Stelle Agostino Veneziano zu nennen, der sich ohne Zweifel an den Werken unseres Meisters, wenn nicht unter seiner persönlichen Leitung ausgebildet hat. Einige seiner Arbeiten nach Giulio oder in seinem Stil sind 1514 datiert. Die Punktiertechnik hat Agostino nicht nachgeahmt. Überhaupt ist dieses offenbar schwierige und mühsame Verfahren auch später nur von einzelnen Stechern, die berufsmäßige Goldschmiede waren, wie Etienne Delaune und Janus Lutma, gelegentlich geübt worden. Erst mit Hilfe der Radierung wird die Punktiermanier praktisch verwendbar. Federico Barocci und Ottavio Leoni scheinen hierin vorangegangen zu sein. Im 18. Jahrhundert hat dann diese Manier, wie bekannt, eine große Bedeutung gewonnen. Die Stecher, die Campagnolas Blätter kopierten, haben nur vereinzelte und wenig gelungene Versuche gemacht, seine Punktiertechnik nachzuahmen. Agostino Veneziano sucht die saftigen, weichen Töne seiner Vorbilder durch sehr sorgfältig geschichtete, ganz dünne und enge, elastisch gebogene Schraffierungsmassen zu erreichen. Seine Technik ist aber viel trockener und kleinlicher als die Giulios. Später hat der nicht unbegabte Künstler in der Schule oder Werkstatt Marcantons, in der Nachahmung der groben römischen Technik und im merkantilen Betrieb seine Eigenart und seine guten Qualitäten vollständig eingebüßt. Als bestimmte Persönlichkeiten können wir unter den Nachahmern Campagnolas nur noch den Meister hervorheben, der einige Stiche mit einer Mausefalle und den Buchstaben NA DAT und TN bezeichnet hat (s. Bartsch XIII p. 362, Passavant V p. 173) und die Monogrammisten AF (B. XV p. 536 und Pass. VI, 130), F. N. 1515 (B. XIII p. 367 und Pass. V p. 175) und P 1511 (B. XIII p. 205 und Pass. V p. 221), die nur mittelmäßige Künstler sind. Domenico Campagnola, der als Giulios Schüler gilt, hat jedenfalls in seiner Technik sich ganz unabhängig von seinem Verwandten entwickelt.

Campagnola stellt sich als Stecher abseits von der Schar der italienischen Meister dieser Kunst. Er legt den Nachdruck nicht wie jene auf das Gegenständliche, auf die Nachbildung vorzüglicher Meisterzeichnungen oder einzelner berühmter Werke der Antike, sondern auf die Technik, die von fast allen seinen Fachgenossen bis auf Marcanton stark vernachlässigt und schematisch behandelt worden war. Mit einseitiger, fast eigensinniger Beschränkung konzentriert er seine außergewöhnliche stecherische Geschicklichkeit auf die subtilste Wiedergabe bestimmter Natureindrücke, auf die Erzielung einzelner feiner Effekte, die einen weichen Stimmungsakkord bilden helfen sollen. In der Behandlung des Bodens, des Wassers, des Laubes, in der Modellierung des Nackten und in der Stoffandeutung weiß er für jedes Detail so eigentümliche, so unmittelbar und delikat wirkende technische Ausdrucksmittel zu finden, daß er in seiner Art auch später von keinem erreicht worden ist. Wenige Stecher überhaupt haben es wie er

verstanden, der Umrißlinie durch meisterliche Verbindung von Präzision und metallischer Schärfe mit Fülle und Weichheit des Strichkörpers so viel Reiz zu verleihen. Alle seine Kunst ist auf das einzelne verwandt. Seine Kompositionen zerfallen, trotz dem Bestreben, sie durch die Stimmung zusammenzuhalten, in einzelne Teile. Landschaft und Figuren stehen fast nie in überzeugendem Größen- und Tonverhältnis zueinander, oft sogar nicht einmal die Figuren untereinander, z. B. in Christus und die Samariterin. Campagnolas Stiche machen in der Tat den Eindruck von Liebhaberarbeiten in diesem, bestem Sinne, daß sie ganz ohne Rücksicht auf die praktische Ausnutzung der Platten mit höchster Liebe und Sorgfalt, mit verschwenderischem Aufwande von Arbeit, mit einer Lust am Probieren und Experimentieren ausgeführt zu sein scheinen, wie sie der für den eigenen Erwerb und für den Bedarf seines Publikums arbeitende Künstler kaum sich gestatten kann. Solche Art des Schaffens ist natürlich darum nicht weniger künstlerisch. Im Gegenteil. Sie deutet nur auf eine geringere Energie des Schaffens, ebenso wie die Vielseitigkeit der Studien ohne Intensität der Hervorbringung. Giulio Campagnola ist kein großes und kein ganz selbständiges Talent, aber als einer der geschicktesten und feinsinnigsten Meister des Grabstichels, als ein liebenswürdiger Künstler, der mit Giorgione in engster Fühlung gestanden hat und in seinen delikaten Bildchen einen Abglanz der Kunst des großen venezianischen Malers gibt, gehört er zu den anziehendsten und interessantesten Erscheinungen seiner Zeit und seines Kreises.

Wie man Campagnola als Stecher bisher noch nicht im verdienten Maße gewürdigt hat — auch Galichon urteilt von seinen akademischen Anschauungen aus zu hart über ihn — so hat man auch erst in letzter Zeit begonnen, seinen Spuren unter den erhaltenen Zeichnungen der venezianischen Schule nachzugehen. Gerade wegen der engen künstlerischen Beziehungen Campagnolas zu Giorgione wäre es wichtig, aus dem Chaos der dem großen Venezianer zugeschriebenen Blätter die seines geistreichen Schülers aussondern zu können. Solche Versuche haben natürlich ihre großen Schwierigkeiten. Auf Grund ihrer Übereinstimmung mit der unvollendeten Landschaft mit den Musikanten (Nr. 9) hat Gronau[1]) ein Blatt des Louvre (Nr. 1959, s. Tff. XXIII und XXIV) für unseren Künstler in Anspruch genommen. Über das Verhältnis der Zeichnung zu dem von Domenico Campagnola vollendeten Stiche ist schon oben gesprochen worden. Die rechte, allein von Giulio ausgeführte Seite des Stiches stimmt, auch in der Grösse, genau mit der linken Seite der Zeichnung überein, die Abweichung in den Figurengruppen lassen ebenso wie die dem Stich gegenüber größere Freiheit in der Behandlung des einzelnen über den Charakter der Zeichnung als Original und Vorlage für den Stich keinen Zweifel aufkommen. Morelli hat diese Zeichnung neben einer anderen derselben Sammlung (Nr. 2193, His de la Salle 11, s. Tf. XXV) unter den drei bis vier Blättern aufgeführt, die allein er als Arbeiten Giorgiones anerkannt wissen wollte[2]) Durch die Beziehung zum Kupferstich wird für die eine Zeichnung Morellis Zuschreibung an Giorgione hinfällig, die, wie Gronau bemerkt, schon durch die Form der Gestalten und, wie ich meine, auch durch ihr Größen-Mißverhältnis zur Landschaft widerlegt wird. Die zweite Zeichnung (Louvre Nr. 2193, Tf. XXV) sucht Gronau dagegen für Giorgione zu retten. In der Behandlung des Bodens, der hell hervortretenden Baumstämme, des Laubes und der Gebäude finden sich aber so viele genaue Übereinstimmungen der Strichführung sowohl mit der Vorzeichnung zu der Landschaft mit den Musikanten als

[1]) Gazette des Beaux-Arts 1894, XII p. 322 ff. m. Abb.

[2]) Die Galerien zu München und Dresden, Leipzig 1891, p. 292.

auch mit anderen Stichen Giulios, daß man die beiden Blätter voneinander zu trennen sich schwer wird entschliessen können. Man vergleiche z. B. die Zeichnung des Baumschlages und der einzelnen Blätter mit der im Hieronymus (Nr. 15), im jungen Hirten (Nr. 8), im alten Hirten (Nr. 12) und besonders das ziemlich plumpe Schiff mit dem in der Landschaft nach Dürer (Nr. 18). Wenn man auch gern zugeben wird, daß das von Gronau Giorgione belassene Blatt der Vorzeichnung für den Stich — die aber, wie wohl zu beachten ist, durch die Punktierung der Umrisse stark beeinträchtigt wird — überlegen ist, z. B. auch in der hier sehr gut hineinkomponierten und richtig proportionierten Figurengruppe, in der grösseren Mannigfaltigkeit der Baumformen und der Tonabstufungen, so wird man doch diese stilistischen und qualitativen Unterschiede der beiden Blätter nicht für groß genug halten wollen, um ihre Zuteilung an zwei Meister so ungleicher künstlerischer Potenz zu rechtfertigen. Die eine, vorzüglichere Zeichnung könnte der späteren Zeit in Giulios Tätigkeit angehören, während die andere wie der Stich, zu dem sie gehört, in eine frühere Periode zu setzen ist. Was der junge Paduaner hierbei seinem großen Meister entlehnt haben mag, entzieht sich allerdings, vorläufig wenigstens, unserer Kenntnis.

Mit der Pariser Vorzeichnung für den Kupferstich hat ein Blatt der Uffizi (Nr. 463 P. s. Tf. XXVI), das dort Basaiti zugeschrieben wird, die engste Verwandtschaft. Der Busch links im Vordergrunde zeigt Campagnolas charakteristische Art, die Massen in Umrissen anzulegen und mit Schraffierungen zu füllen, das Holz unten licht hervortreten zu lassen; der Baumschlag in der Gruppe zur Rechten ahmt die giorgioneske Form der Laubbehandlung in einzelnen feinen, scharf gegen das Licht sich abhebenden Blättchen, die Giulio in seinen Stichen häufig verwendet hat, nach. Auch in der Bodenandeutung und in der Schraffierung der Dächer mit tonigen Reihen gleichlaufender Striche darf man Eigenheiten der persönlichen Zeichenweise unseres Stechers wiedererkennen. Man wird die Zusammengehörigkeit der Florentiner Zeichnung mit den beiden Blättern des Louvre kaum in Zweifel ziehen wollen.

Weniger überzeugend sind die Zuschreibungen anderer Zeichnungen an Giulio. Nur eines dieser Blätter ist hier (Tf. XXVII) wiedergegeben worden, eine Gruppe von Kriegern, die vor einem Gebäude stehen, in der Sammlung der University Galleries in Oxford[1]). Die Zeichnung der Landschaft ist schwächer als die der drei vorher genannten Blätter, aber der Giulios sehr ähnlich. Für den Zusammenhang mit ihm spricht besonders, daß diese selbe Gruppe sowohl von Domenico Campagnola im Hintergrunde seines Freskos, der heilige Antonius läßt den Esel vor der Hostie niederknien, in der Scuola del Santo zu Padua, als auch von Agostino Veneziano in seiner 1523 ausgeführten Kopie nach Marcantons Kletterern (B. 423, P. 92) verwendet worden ist. Die Erfindung der Gruppe geht also in der Tat wahrscheinlich auf Giulio zurück. Zu beachten ist aber, daß die etwas ungeschickte, harte Strichbildung der Figurengruppe mehr an die Art des Meisters mit der Mausefalle, der, wie erwähnt, ebenso wie Agostino Veneziano von Giulio stark beeinflußt worden ist, erinnert. Die Zeichnung, die allerdings etwas beschädigt ist, kommt dadurch in Gefahr, in unserer Schätzung zu einer Kopie nach einem Originalentwurf Giulios herabzusinken. Unter den Zeichnungen des Christ Church College zu Oxford hat Colvin zwei andere Blätter publiziert, die er der Schule Giorgiones zuweist und in einen wenigstens

[1]) S. Sidney Colvin. Drawings of the old masters in University Galleries and Christ Church College, Oxford, III, 12. Nach dieser Reproduktion ist unser Lichtdruck mit gütiger Erlaubnis des Herausgebers hergestellt worden.

mittelbaren Zusammenhang mit Campagnola bringt. Die eine (Part V nº 13) stellt ein Liebespaar, das dem in Tizians Gemälde, die drei Menschenalter, sehr ähnlich ist, dar, die andere (Part V nº 14) zeigt eine Gruppe von drei Männern in einer Landschaft. Die Zeichnung der Häuser hat, wie Colvin bemerkt, eine gewisse Verwandtschaft mit Giulios Art, die Figuren und der Baumschlag zeigen aber andere, spätere Formen. Campagnola ganz fremd ist die Giovanni Bellini genannte Zeichnung der Albertina, die Berufung des Nathanael (S. V. Nr. 15, Braun 225), die Gronau ihm, allerdings „timidement" zuschreiben möchte. Wickhoff hat aber wohl mit Recht die nahe Beziehung dieses Blattes, das übrigens eine ganz unvenezianische, mehr florentinische Technik zeigt, zu Basaiti hervorgehoben[1]). Einer größeren Energie bedarf es wohl, um die endgültige Streichung der von Galichon als Vorzeichnung zur Landschaft des Johannes (Nr. 3) publizierten Zeichnung aus der Liste der Werke Giulios durchzusetzen[2]). Die Gestalt des Täufers ist späteren Stils als die Landschaft, aber meiner Meinung nach keineswegs von Domenico gezeichnet, wie Galichon annahm, sondern von anderer, noch späterer Hand, und zwar mit einigen Abweichungen vom Kupferstich. Die Landschaft stimmt genau gegenseitig mit der des Stiches überein und ist für die Pausung durchstochen. Links und rechts fehlt ein Streifen der Darstellung. Sie ist mit dem Pinsel leicht und flüchtig ausgeführt, nicht in der zarten, sorfältigen Federtechnik, die als für Campagnola charakteristisch angesehen werden kann. Die Formen der Zeichnung sind so wenig klar und präzis, die Punktierung folgt den Umrissen so wenig sicher und genau, daß man unmöglich annehmen darf, Campagnola habe nach diesem flauen und weichlichen Vorbilde seinen im Tone duftigen, in den Umrissen aber doch scharf und spitzig gezeichneten Stich ausführen können. Die Zeichnung ist ohne Zweifel eine Kopie nach dem Stich, und zwar aus der Zeit in der die Abdrücke der Platte durch Nicolo Nelli verbreitet wurden, also um 1566. Der Zeichner hat die Landschaft, wohl weil er den ihm zusagenden duftigen Ton nachahmen wollte, ziemlich genau nach dem Stich in einer Technik seiner Zeit kopiert, die Figur aber frei in seinem eigenen Zeichenstil hinzugefügt[3]).

Von Gemälden und Miniaturen Campagnolas hat sich bis jetzt, ebenso wie von seinen plastischen Werken und Goldschmiedearbeiten kein einziges Stück nachweisen lassen. Die Zuschreibungen von Gemälden in Paduaner Kirchen, die man in älteren Guiden findet, scheinen sehr wenig zuverlässig zu sein. Brandolese[4]) führt auf Grund alter handschriftlicher Nachrichten eine Verkündigung von Giulios Hand in S. Clemente zu Padua an, ein Bild, das nach Moschini[5]) in Privatbesitz übergegangen ist. In S. Elena Enselmini in Padua sah Brandolese[6]) eine ganz übermalte Auferstehung Christi von Campagnola, die aber Rosetti[7]) als ein Werk des Francesco Salviati aufführt! Ähnlich steht es mit einer

[1]) Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. Jahrb. d. Kunsts. d. allerh. Kaiserh. XIII (1892), II p. CCXVI.

[2]) Galichon. Gaz. d. Beaux-Arts 1862, XIII p. 338/9. Phot. Braun u. Giraudon. Original 315×220 mm, die Zeichnung, die aus den Sammlungen T. Lawrence und Woodburn stammt, war 1879 unter Nr. 192 in der École des Beaux-Arts ausgestellt und ist aus dem Besitz Galichons in den Louvre gelangt. Auch Frizzoni (Arte VIII (1905) p. 249 m. Abb.) hält sie, wie ich sehe, für eine spätere Kopie nach dem Stiche. Eine andere, genauere Kopie nach dem Kupferstich befindet sich in der Ambrosiana (Band Resta), Abb. bei Frizzoni a. a. O. p. 251.

[3]) Als besonders interessant mag hier noch eine Zeichnung des Louvre erwähnt werden, in der Watteau, wie es scheint, eine Landschaft von Giulio kopiert hat. S. Chennevière, Les dessins du Louvre, Watteau nº 10 u. Gronau a. a. O. p. 333 m. Abb.

[4]) Pitture, sculture etc. di Padova, Padova 1795 p. 171.

[5]) Guida di Padova, Padova 1817 p. 60.

[6]) A. a. O. p. 231.

[7]) Descrizione delle Pitture etc. di Padova, 1780, p. 150.

Madonna, mit Matthias, Benedict, Johannes und andern Heiligen, die Brandolese[1]) Giulio zuschreibt, die aber Rosetti[2]) für ein Werk des Stefano dall' Arzere, eines Malers aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, hält. Nach den Bemerkungen Bossis und den tatsächlichen Angaben des Anonimo Morelliano zu urteilen, muß Campagnola jedenfalls als Maler tätig gewesen sein und auch Bilder großen Formates und Dekorationsstücke ausgeführt haben. Als reine Hypothese und mit allem Vorbehalt, den die Umstände erfordern, möchte ich Campagnola nennen als den mutmaßlichen Autor eines Gemäldes, für das, wie ich glaube ohne Berechtigung, berühmtere Namen, wie die Tizians und Sebastianos del Piombo, in Vorschlag gebracht worden sind. Die Heimsuchung der Accademia zu Venedig (Nr. 95, Phot. Naya, Anderson), die ich meine, ist ein Gemälde mit lebensgroßen Figuren, also in Abmessungen ausgeführt, die sich mit den Vorstellungen, die wir aus den Stichen und den Nachrichten von Giulios Arbeitsweise gewinnen, nur schwer vereinigen lassen. Was den Gedanken an einen Künstler, der an die Arbeit in kleinen Formaten gewöhnt ist, nahe legt, ist das Mißverhältnis in der Größe der einzelnen Teile zueinander, das besonders auffällig wird an dem Baumstamme mit den riesigen Blättern auf der linken Seite des Bildes. Mir scheint auch die Behandlung des Laubes an dem großen Baume rechts, der scharf gegen das Licht abgesetzten Gebäude und Gerüste mit den viel zu kleinen, silhouettenhaften Figuren an Campagnolas Stil zu erinnern. Übereinstimmungen mit seiner Formgebung glaube ich auch in den eigentümlich brüchigen, wie metallischen Gewandfalten, in der Zeichnung der Hände und in den Typen zu erkennen. Zur Vergleichung sind besonders die Samariterin, der nachdenkende Jüngling, die schlafende nackte Frau und die Zeichnungen heranzuziehen. Überzeugende Gründe kann ich für diese Zuschreibung nicht anführen und möchte nur die Möglichkeit ihrer Berechtigung den Fachgenossen zur Erwägung stellen. Hoffentlich führt einmal ein glücklicher Fund zur Entdeckung eines sicheren Gemäldes unseres Meisters. Die Nachforschungen nach ihnen zu erleichtern, mag auch die vorliegende Publikation dienen.

[1]) A. a. O. p. 258.
[2]) A. a. O. p. 243.

VERZEICHNIS DER KUPFERSTICHE GIULIO CAMPAGNOLAS.

VORBEMERKUNG: Die Anordnung der Stiche folgt der Galichons, soweit die Blätter von ihm beschrieben worden sind. Es schien nicht praktisch, der systematischen Reihenfolge der Gegenstände zu Liebe, den Numerierungen von Bartsch, Ottley, Galichon und Nagler eine neue, fünfte hinzuzufügen.

Von den Sammlungen, die Abdrücke der Stiche besitzen, ist diejenige, nach deren Exemplar unsere Abbildung hergestellt worden ist, an erster Stelle genannt; die übrigen Exemplare habe ich, soweit das auf Grund meiner Notizen möglich war, ungefähr nach ihrer Qualität aufgezählt.

Der Name der Stadt ohne Zusatz bezeichnet die öffentliche Sammlung des betreffenden Ortes.

1. TOBIAS MIT DEM ENGEL.

Galichon 1, Passavant 9.

81×111 mm. Bezeichnet: IVLIVS·CAMP. PAT. F·

München (rechts im Druck etwas verschoben). Pavia (links stark beschnitten).

Die Landschaft ist ziemlich genau gegenseitig nach der in Dürers kleinem Postreiter (B. 80), der etwa um 1495 entstanden ist, kopiert.

Nagler, Monogrammisten II, 209 n. 11, führt, wohl irrtümlich, eine Kopie nach diesem Stiche an.

2. CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN.

Galichon 2, Bartsch 2, Ottley 1.

130×185 mm. Ohne Bezeichnung.

I. Zustand: Vor den Flecken am Himmel rechts vom Turme.

II. Zustand: Starke Schmutzflecke, abgeschabte Stellen und zwei Stichelglitscher am Himmel rechts vom Turme.

I. Zustand: Berlin. Wien. Dresden. Dresden, Samml. Friedrich-August. Paris. Bremen. Brüssel. Prag, Samml. Lanna (Zustand?). Wien, Samml. Liechtenstein (?). Parma (?).

II. Zustand: London. Wien, Albertina. Paris, Samml. Rothschild. Hamburg. Kopenhagen. Chantilly, Musée Condé. Zürich. Wien, Österr. Museum. München (?).

Abbildungen: Heliogravüre Amand-Durand. Duplessis, Hist. de la grav. Paris 1880 p. 60/61. Delaborde, Grav. en Italie avant Marcantoine, Paris (1883) p. 119. L'Art XXXII (1883) p. 110. Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister hrsg. v. Fr. Lippmann, Berlin 1889 I Nr. 13. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, Berlin 1905 p. 189.

3. JOHANNES DER TÄUFER.

Galichon 3, Bartsch 3, Ottley 2.

345×237 mm (Platte). Bezeichnet: IVLIVS CAMPAGNOLA·F·rechts unten die Adresse: Appresso Nicolo Nelli in Venetia.

Auf dem hier abgebildeten Exemplar des British Museum wie auf den meisten guten Drucken ist die Adresse abgeschnitten. Abdrücke eines ersten Zustandes vor der Adresse, den man häufig angenommen hat, sind nicht bekannt; auf allen Exemplaren ohne Adresse ist diese entweder abgeschnitten oder ausgerieben worden. Die Platte ist also wahrscheinlich überhaupt erst lange Zeit nach ihrer Entstehung durch Nicolo Nelli, der um 1566 tätig war, zum Druck gekommen.

London. Wien. Wien, Albertina (2 Exemplare). Paris. Bremen. Frankfurt. Florenz. Dresden. Amsterdam. Berlin. Berlin, Samml. Davidsohn. Paris, Samml. Rothschild. Basel. Dresden, Samml. Friedrich-August. München. Venedig, Museo Correr. Wolfegg. Paris, Samml. Dutuit. Budapest. Wien, Samml. Liechtenstein. London, Mr. Clough und Mr. Stopford Brooke.

Abbildung: Heliogravüre Amand-Durand. Ottley, Inquiry II p. 768 (obere Hälfte).

Man nimmt gewöhnlich an, daß Campagnola die Gestalt des Johannes nach dem Stiche Girolamo Mocettos (B. 5, Abb.: Chalkogr. Gesellschaft 1889 n. 13) gegenseitig kopiert habe. Das ist aber durchaus nicht sicher. Mocetto kann auch Campagnolas Stich benutzt haben, oder beide können unabhängig von einander dieselbe Zeichnung, die man wohl Mantegna zuschreiben könnte, die jedenfalls ganz den Charakter seiner Kunst getragen haben muß, verwendet haben. In vielen Einzelheiten, z. B. in der Wiedergabe des Felles, der Pfote auf dem einen Arme, in der Zeichnung der linken Hand, in der Faltengebung u. a. m., ist Campagnolas Stich dem Mocettos überlegen. Heiligenschein und Spruchband fehlen in Campagnolas Stich, die Landschaften sind ganz verschieden voneinander.

4. DIE HEILIGE GENOVEFA NACH DÜRER.

Galichon 4, Passavant 9, Ottley 9, Heinecken, Dictionnaire III p. 348.

185×121 mm. Bezeichnet: IVLIVS CAMPAGNOLA ANTENOREVS.

Berlin. Paris. Beide Exemplare sind späte, schwache Abdrücke.

Der Stich ist eine genaue gegenseitige Kopie nach Dürer (B. 63).

5. SATURNUS.

Galichon 5, Bartsch 4, Ottley 3.

107×136 mm. Bezeichnet: IVLIVS CAMPAGNOLA ANTENOREVS. F. und links unten: SATVRNVS.

Paris, Samml. Rothschild. Pavia. Wien, Albertina.

Die Landschaft ist ziemlich genau nach Dürers Liebesantrag (B. 93, vor 1495 entstanden) kopiert, der Baumstumpf links nach Dürers kleinem Postreiter (B. 80).

6. GANYMEDES.

Galichon 6, Bartsch 5, Ottley 4.

167×123 mm.

I. Zustand: Bezeichnet: IVLIVS CAMPAGNOLA.

II. Zustand: Bezeichnet: IVLIVS CAMPAGNOLA ANTENOREVS.

I. Zustand: Wien. München.

II. Zustand: Berlin. Paris (2 Exemplare). Stockholm. Paris, Samml. Rothschild. Wien, Albertina. London. Straßburg. Amsterdam.

Abbildungen: Heliogravüre Amand-Durand. L'Art XXXII (1883) p. 111. Delaborde, Grav. en Italie p. 122. Müntz, Hist. de l'art p. la Ren. II p. 181. Heliogravüre der Reichsdruckerei zu Berlin.

Die Landschaft ist kopiert nach Dürers Madonna mit dem Affen (B. 42).

7. EIN KIND MIT DREI KATZEN.

Galichon 7, Passavant 13.

86(?)×70(?) mm. Ohne Bezeichnung.

London.

Abbildungen: A Catalogue rais. of the sel. Coll. of engr. of an amateur (Wilson) London 1828. Gazette d. Beaux-Arts 1862 (XIII) p. 341.

8. DER JUNGE SCHÄFER.

Galichon 8, Bartsch 6, Ottley 5.

135×78 mm. Ohne Bezeichnung. (Der Name auf dem hier abgebildeten Exemplar des zweiten Zustandes in London ist mit der Feder eingezeichnet.)

I. Zustand: Vor der Punktierarbeit.

II. Zustand: Mit der Punktierarbeit.

I. Zustand: London. Bassano?

II. Zustand: London. Frankfurt. München. Wien, Albertina. Wolfegg. Florenz. Paris, Samml. Rothschild.

Abbildungen: Heliogravüre Amand-Durand. Müntz, Hist. de l'art. p. la Ren. II p. 4. Reproductions of Prints in the British Museum. Part I (1882), 18. Lippmann, Der Kupferstich. Berlin 1905 p. 76.

KOPIEN: 1. Gleichseitig, ohne den Kopf des Greises. Von Agostino Veneziano (B. 458). 132×81 mm. Bezeichnet: A. V.

London. Berlin.

2. Gegenseitig. Unbezeichnet. 136×80 mm.

Berlin. London. Wien, Albertina. Wolfegg. Rom.

Die Gestalt des Hirten ist benutzt worden für den links sitzenden Jüngling auf einem der Orgelflügel der S. Annakirche zu Augsburg, die Jörg Breu zugeschrieben werden.

9. DIE LANDSCHAFT MIT DEN MUSIZIERENDEN HIRTEN.

Galichon 9, Bartsch: Domenico Campagnola 9, Ottley 9.

132—135×258 mm. Die Platte ist links und rechts unten abgeschrägt. Ohne Bezeichnung.

Berlin. Paris. London. Cambridge. Berlin, Samml. Davidsohn. Wien, Samml. Liechtenstein. Prag, Samml. Lanna. Frankfurt. London, Mr. Clough. Chatsworth. Wien, Hofbibl. Wien, Albertina (2 Exemplare). Amsterdam. Paris, Samml. Rothschild. Bremen.

Abbildung: Heliogravüre Amand-Durand. Reproductions of Prints in the British Museum. Part I (1882), 17.

Nur die rechte Seite des Kupferstiches (so wie man sie auf dem ersten Zustande der Kopie sieht) ist von Giulio ausgeführt, die Gruppe der Musikanten und die Bäume hinter ihnen sind von Domenico Campagnola hinzugefügt worden. (S. p. 7f. u. 13f.) Abdrücke der Platte vor ihrer Vollendung durch Domenico sind nicht bekannt.

KOPIE: Gegenseitig, 138×224 mm. Ohne Bezeichnung.

I. Zustand: Unvollendet, nur die Landschaft auf der linken Seite ist ausgeführt.

London. Paris.

II. Zustand: Mit der Gruppe der Hirten auf der rechten Seite, die Landschaft des ersten Zustandes ist vollständig aufgestochen, die Baumgruppe über den Musikanten verändert und oben die zwei Rinder aus Marcantons Parisurteil hinzugefügt.

Wien, Albertina. Paris. Rom.

Galichon hat irrtümlich diese beiden Zustände für zwei verschiedene Stiche angesehen und den einen (den zweiten Zustand), wie ich glaube mit Unrecht, Agostino Veneziano, den anderen (den ersten Zustand) dem Kopisten der nackten schlafenden Frau zugeschrieben. Bei genauer Vergleichung erkennt man unter den groben Retuschen des zweiten Zustandes die feineren Schraffierungen des ersten Zustandes.

Über Giulios Zeichnung zu dem Stiche s. p. 13f. u. Tff. XXIII u. XXIV.

10. DER JÜNGLING, DER EINEN TOTENSCHÄDEL BETRACHTET

(Die Melancholie).

Galichon 10, Passavant 12.

175×226 mm. Die Inschrift lautet: ET·GENVS·ET·FORMAN·MORS· TRVCHVLENTA·RAPIT. In der Ecke rechts oben sieht man Spuren einer Bezeichnung.

Berlin. Bologna. Paris.

11. DER ASTROLOG.

Galichon 11, Bartsch 8 Kopie C, Passavant 8, Ottley 7.

98×153 mm. Ohne Bezeichnung (das einzig bekannte Exemplar des ersten Zustandes in Berlin ist mit der Feder bezeichnet mit einem Monogramm aus I und C). Datiert 1509.

I. Zustand: Vor der Punktierarbeit und vor der Inschrift.

II. Zustand: Mit der Punktierarbeit, vor der Inschrift.

III. Zustand: Mit der Inschrift: „Ludovicus Longus Matheseos professor". Die Jahreszahl auf dem Globus ist aus 1509 in 1569 verwandelt und oben rechts die Zahl 193 eingestochen worden.

Von diesem Zustande, der also ungefähr gleichzeitig mit den Abdrücken vom Johannes d. T. (Nr. 3) veröffentlicht worden ist, gibt unsere Veröffentlichung keine Abbildung.

I. Zustand: Berlin. — II. Zustand: London. Frankfurt. Bremen. Hamburg. München. Paris. Paris, Samml. Rothschild. Wolfegg. — III. Zustand: Hamburg. Berlin. Parma.

Abbildung: Reproductions of Prints in the British Museum. Part I (1882), 18.

KOPIEN: 1. Galichon Kopie 1, Bartsch Kopie B, Passavant Kopie C.

Gleichseitig, von Agostino Veneziano (B. 411). Bezeichnet: A. V., auf dem Globus die Zahlen 21 40 43 50 und 1514.

London. Kopenhagen. Stockholm. Amsterdam. Paris.

2. Galichon Kopie 2.

Gleichseitig, ziemlich genau nach dem Original, aber schwach. Das große Gebäude im Hintergrunde hat nur 13 Fenster statt der 14 im Original. Abbildung im Katalog Gutekunst 1906.

Berlin. Kopenhagen. Turin, R. Biblioteca.

3. Galichon Kopie 3, Bartsch Kopie A, Passavant Kopie B.

Gegenseitig, mit der Jahreszahl 1514 und den Zahlen 40 21 50 43 auf dem Globus.

London. Paris. Wien, Albertina. Dresden, Samml. Friedrich-August. Straßburg.

4. Galichon Kopie 4, Bartsch Original, Passavant Kopie A.

Gegenseitig, mit der Jahreszahl 1509 und den Zahlen 40 21 (die 2 verkehrt) 50 43 auf dem Globus. Schwache, harte und grobe Kopie. Bartschs Irrtum ist von Galichon berichtigt worden.

London (oben defekt, links am Rande ausgebessert). Paris. Wien, Albertina. Paris, Samml. Rothschild. Rom. Parma (?).

5. Holzschnitt (s. Abb. S. 23). 132×155 mm. Bezeichnet: L. A. und 1519.

Auf dem Titelblatte des Buches: Haly de iuditijs. Praeclarissimus in Iuditiis Astrorum Albohasen Haly filius Abenragel Nouiter Impressus. Venedig, Lucantonio Giunta, 2. Januar 1520 (1521 unseres Stils). Folio. (Berlin, K. Bibliothek; Paris, Bibl. Nat.)

Die Figur des Astrologen findet sich ganz ähnlich auf einer Tizian oder Domenico Campagnola zugeschriebenen Zeichnung der ehemaligen Sammlung Grahl (Nr. 334).

12. DER ALTE HIRTE.

Galichon 12, Passavant 7, Ottley 6, von Bartsch nicht beschrieben.
79×133–136 mm. Bezeichnet mit Monogramm aus I und C.
Paris, Samml. Rothschild. London. Paris. München. Wolfegg (2 Exemplare).
Abbildung: Katalog Gutekunst 1893.
Bartsch hat das Original dieses Stiches nicht gekannt und irrtümlich eine Kopie (Nr. 2) als solches beschrieben. Sein Irrtum ist von Galichon richtiggestellt worden.
KOPIEN: 1. Galichon Kopie 1.
Gleichseitig, 81×135 mm; von Agostino Veneziano (B. 408), bezeichnet A. V. (Auf dem hier abgebildeten Exemplar des Berliner Kabinetts ist das Monogramm nur trocken, ohne Farbe, ausgedruckt und deshalb in der Heliogravüre nicht sichtbar.)
Berlin. London. Paris. Paris, Samml. Rothschild.

2. Galichon Kopie 2, Bartsch Original.

Gegenseitig. 79×136—139 mm. Ohne Bezeichnung.
Abbildung: Katalog Gutekunst 1905.
London. Neapel. Wien, Albertina. Berlin (2 Exemplare). Paris, Samml. Rothschild. Paris. Cambridge U.S., Gray Collection.

3. Galichon Kopie 3.

Gegenseitig, 113×153 mm. Von Agostino Veneziano (B. 409), bezeichnet: AGVSTINO · DI · MVSI ·
Berlin. Kopenhagen.
Rohe, harte Arbeit, in der nur die Figur des Hirten und die Ziegen aus Campagnolas Stich kopiert sind, während das übrige aus Stücken Dürerscher Kupferstiche zusammengesetzt ist: der Turm links und der Hund sind dem Eustachius (B. 57), die Gebäude und die Landschaft rechts davon dem großen Herkules (B. 73), das Schiff der Amymone (B. 71) entlehnt.

13. DIE SCHLAFENDE NACKTE FRAU (Venus?).

Galichon 13, Passavant 11, Ottley 8.
120×180 mm. Ohne Bezeichnung.
I. Zustand: Vor den Kratzstrichen.
II. Zustand: Mit dicken, langen, eingekratzten Linien.
London. Paris. Paris, Samml. Rothschild. Wolfegg. Wien, Hofbibl. Kopenhagen (II. Zustand).
Abbildung: Katalog Gutekunst 1891.
KOPIE: Gegenseitig. 113×160 mm. Ohne Bezeichnung.
London. Paris.
Diese Kopie war ursprünglich wie das Original in Punktiermanier ausgeführt, ist dann aber mit feinen, langen Linien überarbeitet worden. Von einem ersten Zustande ist kein Exemplar bekannt. Nach Galichon ist diese Kopie von demselben Stecher gearbeitet, der die Kopie nach dem Konzert und die Kopie 2 nach dem alten Hirten (Nr. 12) ausgeführt hat.

14. DER LIEGENDE, AN EINEN BAUM GEBUNDENE HIRSCH.

Galichon 14, Passavant 15, Nagler, Monogr. II, 209 n. 15.
182×118 mm. Bezeichnet: IVLIVS CAMPAGNOLA. F.
London. Wien, Albertina. Paris, Samml. Rothschild.
Abbildung: Prints of the British Museum. New Series (1886) pl. XVII A.
Der Hirsch ist ganz ähnlich dem auf der Rückseite des Antonello da Messina zugeschriebenen Doppelbildnisses (Nr. 734) der Liechtenstein-Galerie. (S. Bode, Die Galerie Liechtenstein p. 70.)

15. DER HEILIGE HIERONYMUS.

Passavant: Domenico Campagnola Nr. 21 (Mocetto?); Galichon p. 345; Katalog Evans (als Benedetto Montagna); Katalog Buckingham; Wessely, Repertorium V (1882) p. 45.

128×117, Platte 136×123 mm. Ohne Bezeichnung. S. Einleitung S. 10.

Hamburg. Frankfurt. London.

16. LEDA MIT DEM SCHWAN.

Passavant V p. 61, Robetta Nr. 36.

166×198 mm (Platte). Ohne Bezeichnung. S. Einleitung S. 7.

London. Paris.

17. ZWEI NACKTE FRAUEN (Allegorie auf Leben und Tod).

Unbeschrieben.

119×81 mm. Ohne Bezeichnung. Der Buchstabe L im ersten und das Monogramm aus H P F auf dem zweiten Zustande sind, wie schon die Formen der Buchstaben zeigen, erst später eingestochen worden.

Dresden (I. und II. Zustand). Rom, Samml. Stroganoff. Paris (ohne Buchstaben).

Gegenseitig kopiert nach dem Kupferstich (B. 11) von Ludwig Krug. Der deutsche Charakter der Formen und der Zeichnung nötigen zu der Annahme, daß der Italiener den Stich des Deutschen kopiert hat, nicht umgekehrt. In Campagnolas Werk muten diese Gestalten recht fremdartig an. Aber sowohl die Behandlung einzelner Teile, z. B. der Haare, der Gewandfalten, die scharfe Begrenzung der Fußsohlen u. a. m., als auch die Technik weisen so bestimmt und ausschließlich auf Giulio Campagnola hin, daß man ihm das Blatt wohl mit Sicherheit zuschreiben darf.

18. LANDSCHAFT (Fragment).

Unbeschrieben.

75 mm hoher Abschnitt eines Rundes von etwa 166 mm Durchmesser. Ohne Bezeichnung.

Neapel.

Die Landschaft ist eine etwas vergrößerte und veränderte Kopie nach Dürers Kupferstich, der Raub der Amymone (B. 71). Der Berg mit der Burg und das große Gebäude neben dem runden Turm links sind fortgelassen worden. Wahrscheinlich bildete diese Landschaft, wie die im Ganymed (Nr. 6), nur den Hintergrund für eine mythologische Darstellung in der Luft, die in dem einzig erhaltenen Abdrucke des Stiches leider abgeschnitten worden ist.

Campagnolas Technik erkennt man besonders deutlich in den Schraffierungen der Büsche und der Häuser und an der Zeichnung der Tannen und Weiden. Man vergleiche besonders die Leda, die Landschaft im Ganymed und die anderen Kopien nach Dürer.

19. DIE HEILIGE GENOVEFA (S. Johannes Chrysostomos).

Unbeschrieben.

142×115 mm. Ohne Bezeichnung.

Wien, Samml. Liechtenstein.

Eine nackte Frau, vom Rücken gesehen, sitzt links, halb nach rechts gewandt, auf einem Tuche und hält ein Kind in ihrem rechten Arme. Ihr Haar ist in einem sackartigen Netze geborgen. Sie blickt nach links hinten, wo ein Mann am Boden kriecht. Links Baum und Hügel mit Gebüsch, hinten Gebäude, hinter denen in der Mitte ein hoher Fels emporragt.

Die Heilige hat grosse Ähnlichkeit mit der von hinten gesehenen Frau in Giorgiones Koncert im Louvre.

Leider hat sich dies vorzüglich feine Blatt, das ich vor Jahren genau betrachtet und für ein Werk Giulio Campagnolas gehalten habe, in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein, die seitdem ihren Aufbewahrungsort mehrfach gewechselt hat, bisher noch nicht wieder auffinden lassen.

20. LANDSCHAFT MIT EINEM HIRTEN UND EINER FLÖTE BLASENDEN FRAU.

Unbeschrieben.

Budapest.

Auch dieses Blatt, das ich ebenfalls schon vor längerer Zeit, als die Sammlung sich noch im alten Museum befand, unter den Stichen des Nationalmuseums in Budapest sah und für Giulio Campagnola in Anspruch nehmen zu können glaubte, hat sich neueren Nachforschungen bisher entzogen. Da ich die damals magazinierte Sammlung nur flüchtig studieren konnte, sind meine Notizen über den Stich sehr dürftig ausgefallen.

Sobald die beiden Blätter wieder aufgefunden sein werden, hoffe ich den Besitzern dieses Bandes die Reproduktionen nachliefern zu können.

Holzschnitt nach Giulio Campagnola (11 Kopie 5).

Titelbild in: Albohasen Haly. De Juditiis astrorum. Venedig, 1520.

1

21

IV LIVS CAMPAGNOLA
F·

4.

7

61

8.I

8.II

8. Copie 1

8. Copie 2.

9. Copie I

9. Copie. II

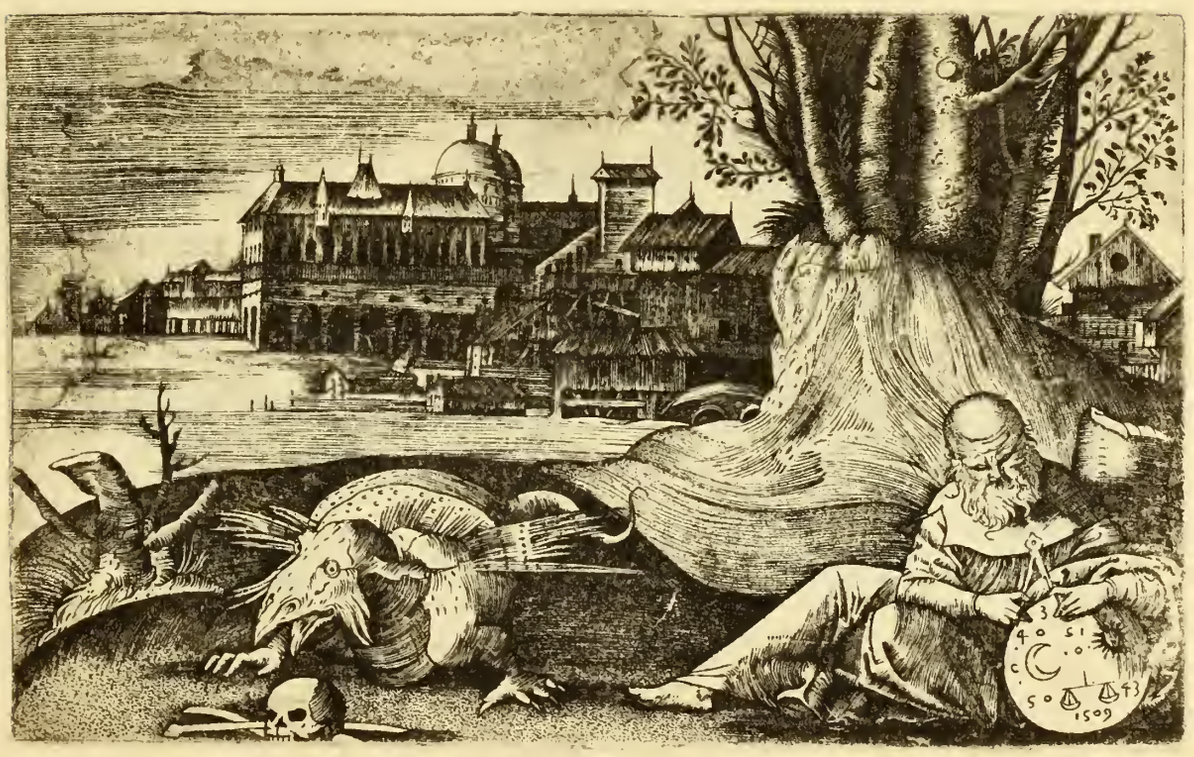
11. I.

11. II.

11. Copie 1.

1ⁱ Copie 2.

1. Copie 3.

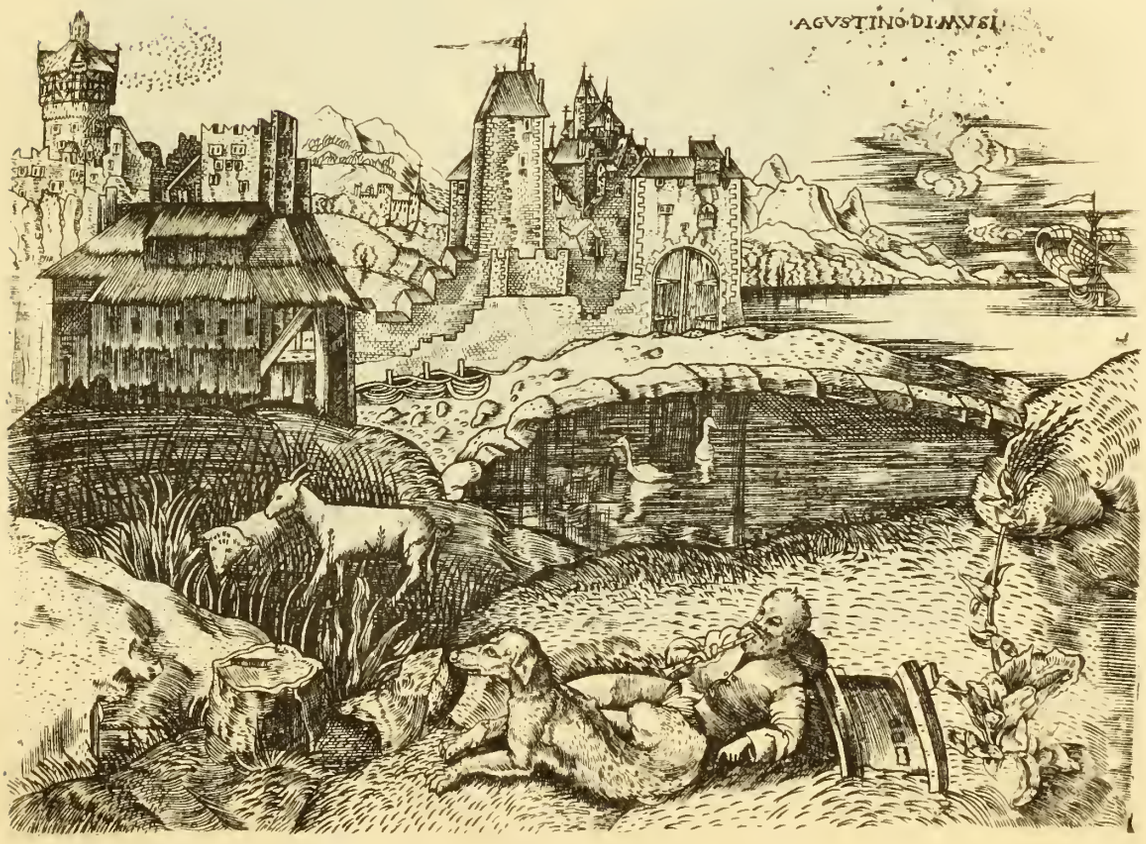


11. Copie 4.

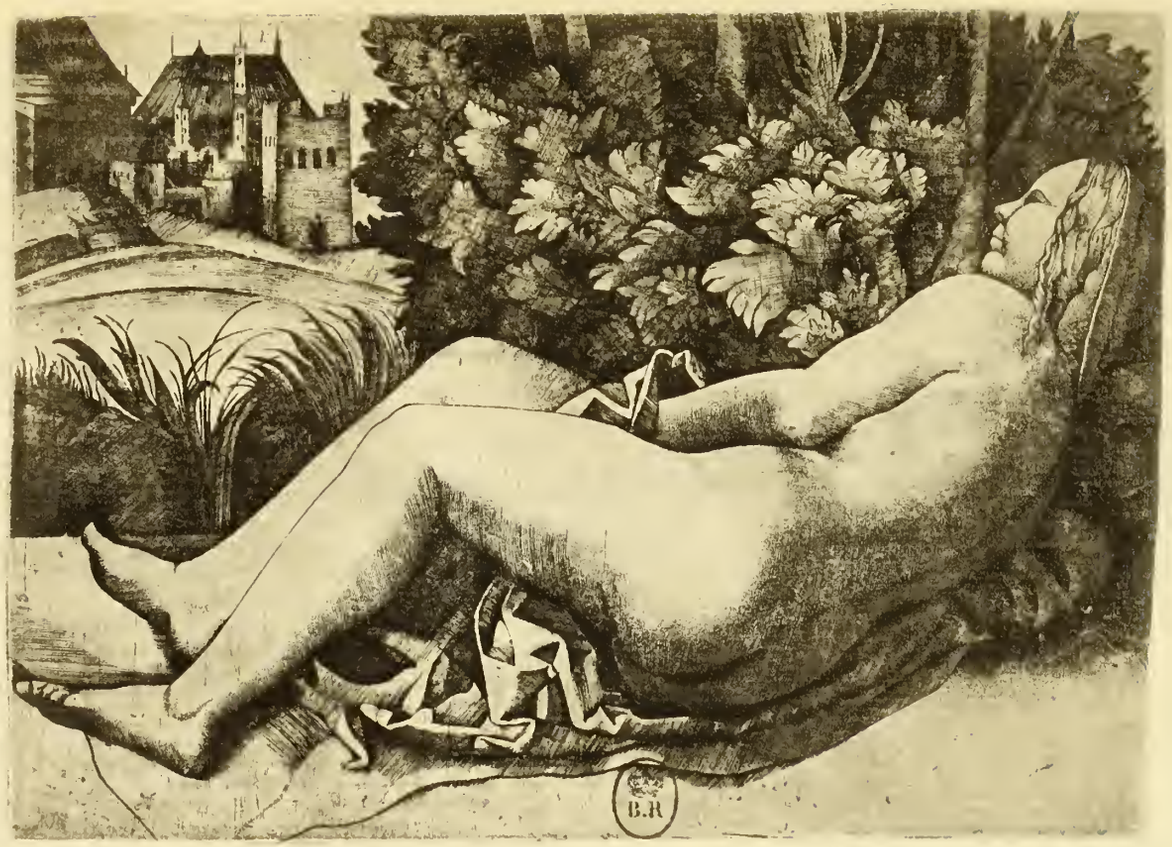
12

12 Copie I

12. Copie 2.



12. Copie 3.

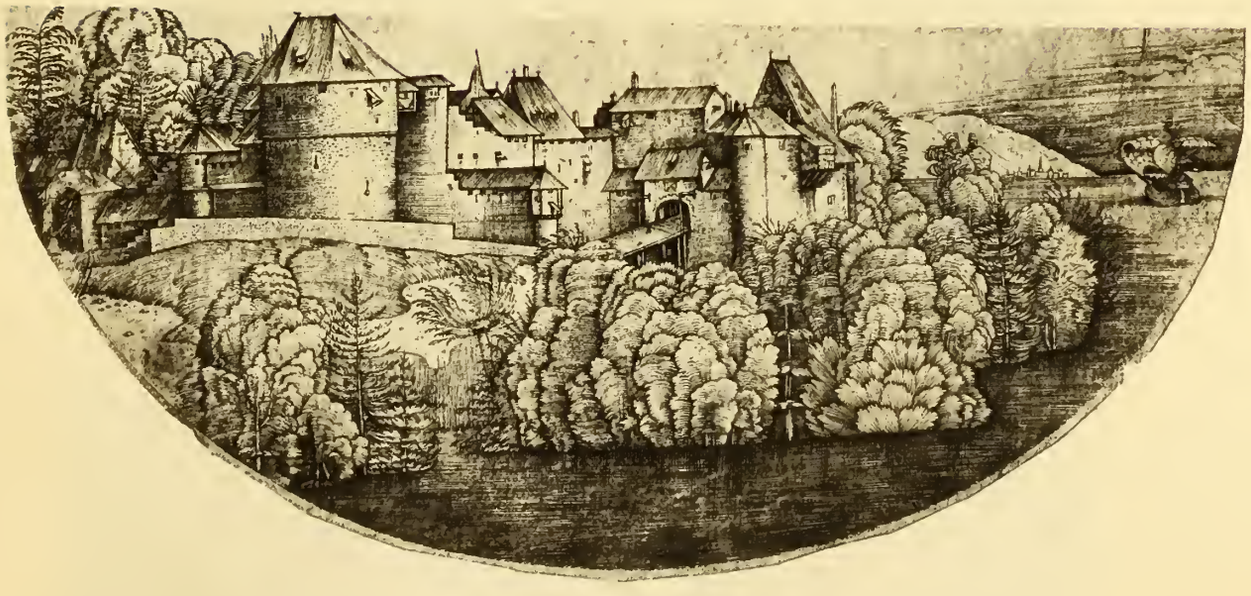


13. Copie

14.

15.

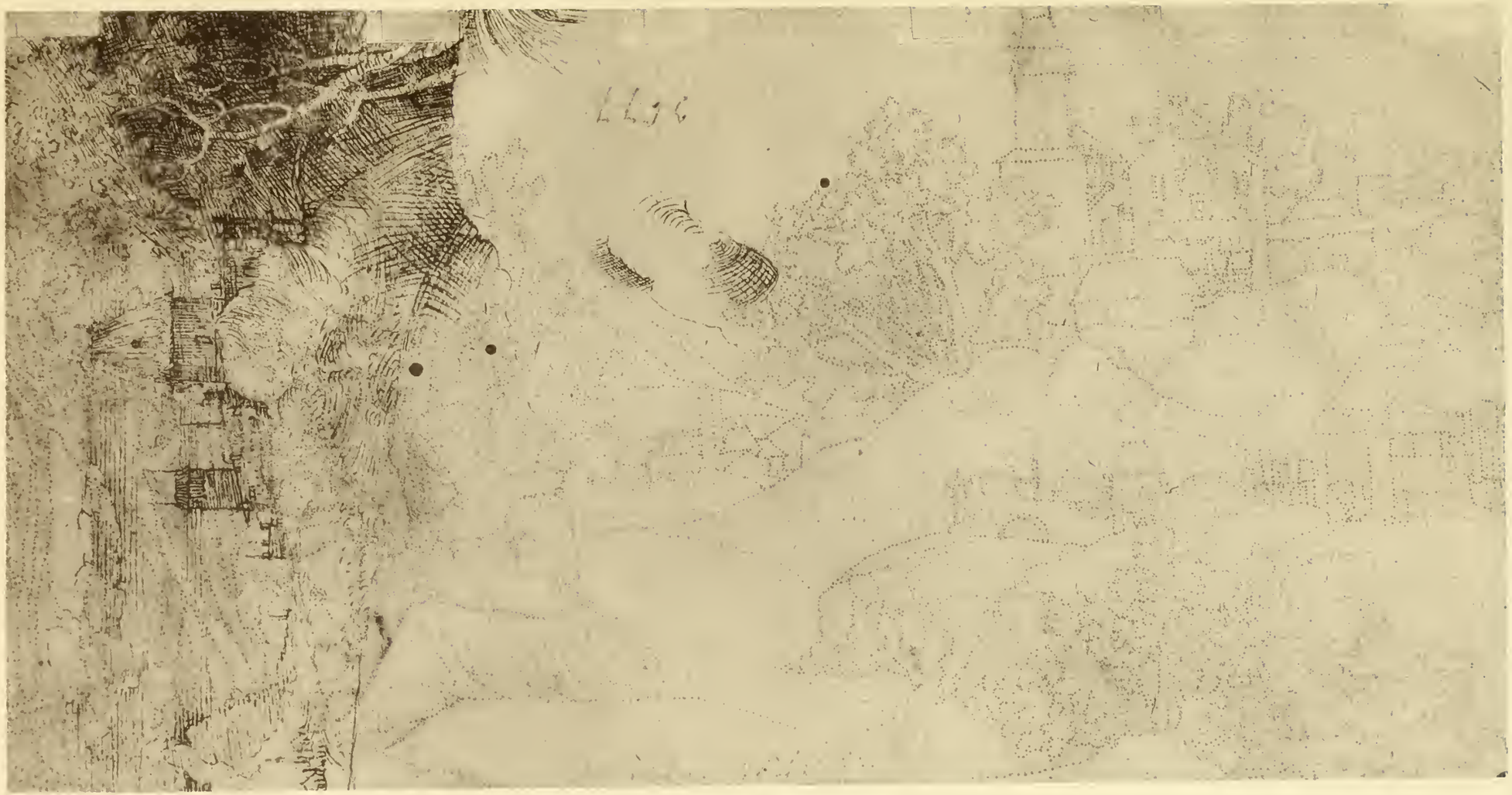
17.



18.

Giulio Campagnola.

Federzeichnung. Paris, Louvre No. 1959.



Giulio Campagnola.

Rückseite des Blattes auf Tafel XXIII.

Giulio Campagnola? (Giorgione zugeschrieben.)
Federzeichnung. Paris, Louvre No. 2193.

Giulio Campagnola (Marco Basaiti zugeschrieben).
Federzeichnung. Florenz, Uffizi.

Giulio Campagnola?

Federzeichnung. Oxford, University Galleries.

SD 34396

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00109 1152